La verdad sobre el caso Mendoza

Por Rodrigo Fresán 6

Domingo 22 de diciembre de 1991

PRIMER PLANO

Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

MOZART: MAS Y MAS EN SU BICENTENARIO

EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO

"Uno no puede entender la trayectoria de sus deseos y las causas por las cuales al final de su vida se sintió un fracasado y un perdedor si no entendemos bien el conflicto de las distintas reglas de esa época", se afirma en "Mozart, sociología de un gesto", último libro de Norbert Elias, publicado póstumamente, que sólo por accidente se suma a los recordatorios del bicentenario de la muerte del músico, ya que se trata de un notable trabajo sociológico del que se habló durante décadas en las universidades europeas, que **Primer Plano** publica en exclusividad para la lengua española junto con la revista mexicana "Nexos" (páginas 2, 3 y 4).

Mozart

El crepúsculo de los recensores

Por Hans Magnus Enzensberger 8

MOZART: 200 AÑOS DESPUES

Lo contrario de un hombre de mundo

Las efemérides añaden poco a la gloria de los grandes hombres. En el caso de Wolfgang Amadeus Mozart, la celebración ha sido tan abrumadora que la única salvación posible fue refugiarse en su música. Pocos textos son la excepción a la regla. El que terminó Norbert Elias meses antes de morir es uno de ellos: refleja la devoción de un genio por otro genio.



NORBERT ELIAS

Poco antes de morir, a los 94 años —en Leicester, Inglaterra, donde vivía desde 1954—, Norbert Elias terminó uno de esos libros míticos, de los que se venía hablando desde hacía décadas en las universidades europeas: Mozart, sociología de un gesto. *Fue una obra póstuma, porque sólo vio la luz dos meses más tarde en Alemania. Un fragmento clave de ese texto se publica simultáneamente en la revista mexicana* Nexos *y en este suplemento, con exclusividad para la lengua española.*

Oriundo de Breslau, antigua ciudad de Prusia que ahora pertenece a Polonia, Norbert Elias se graduó en medicina, psicología y filosofía, pero sus aportes más notables corresponden al campo de las ciencias sociales. Fue discípulo de casi todos los grandes maestros alemanes eclipsados por el nazismo: Jaspers, Husserl, Mannheim, Max Weber. En 1933, cuando era profesor en Heidelberg, decidió exiliarse. Durante algún tiempo vivió en París. Luego se afincó en Leicester, de donde salió a intervalos, para dictar cursos memorables en las universidades de Italia, Suiza y Francia. En 1977, la ciudad de Frankfurt reivindicó su nombre, confiriéndole el premio Theodor Adorno.

Unos pocos libros de Elias han sido difundidos en lengua española. Entre los más notables: El proceso de la civilización, La soledad de los moribundos, La sociedad cortesana *y* Sobre el tiempo.

El lunes 5 de diciembre de 1791, Wolfgang Amadeus Mozart murió a los treinta y cinco años y, al día siguiente, fue sepultado en una fosa común. Cualquiera que haya sido la grave enfermedad que causó su muerte prematura, poco tiempo antes Mozart se encontraba en un estado cercano a la desesperación. Se sentía un hombre golpeado por la vida. Las deudas aumentaban. La familia siempre cambiaba de domicilio. El éxito en Viena —una de las cosas que más le importaban— se alejaba cada día más. La elegante sociedad vienesa se apartó de él. El vertiginoso desenlace de su enfermedad fue el resultado de una certeza. Mozart murió con la sensación de haber fracasado socialmente, vale decir: la pérdida total de la fe en lo que deseaba desde lo más profundo de su corazón. Las dos fuentes de su voluntad —lo que lo impulsaba a seguir viviendo, lo que le daba la conciencia de su propio valor— se habían secado: el amor de una mujer a quien podía confiarse y el amor del público vienés por su música. Ambos los disfrutó durante una época. Ambos ocuparon el primer lugar en la jerarquía de sus deseos. En los últimos años de su vida, Mozart sintió que los perdía. Esta es su —y nuestra— tragedia.

Hoy en día, cuando el nombre de Mozart se ha convertido para muchos en el símbolo de la más dichosa de las creaciones musicales que conocemos, parece increíble que un individuo con esa mágica fuerza creativa haya muerto a los treinta y cinco años, porque la falta de amor y reconocimiento de los otros provocaron la pérdida del sentido y valor de su propia vida. Todo esto sorprende cuando uno se interesa más por su obra que por su persona. Sin embargo, no debemos equivocarnos al medir lo que uno juzga como cumplimiento o pérdida con lo que para otros significa el cumplimiento o pérdida de su vida. Quiero decir, debemos entender lo que otros consideran como cumplimiento o pérdida de su existencia.

Mozart era un individuo consciente de su extraordinario talento y, sin duda, habría dado mucho más. Pasó una gran parte de su vida trabajando incansablemente. Sería arriesgado decir que no se dio cuenta de que su arte musical trascendía la época. No obstante, el presentimiento de la importancia de su obra en las futuras generaciones nunca lo consoló ante el fracaso de los últimos años de su vida, sobre todo en Viena. La posteridad le importaba relativamente poco; el presente todo. Mozart luchó por el presente con plena conciencia de su propio valor. Necesitaba que su talento fuese reconocido por los otros, sobre todo por sus amigos y conocidos más cercanos. Finalmente todos lo abandonaron, incluso la mayoría de sus amigos más antiguos. Esto no sólo fue su error, la historia nunca es tan simple. Sin duda se fue quedando solo. Al final, se derrotó a sí mismo y se dejó morir.

"El rápido desgaste de Mozart —escribe Wolfgang Hildesheimer, uno de sus biógrafos—, los largos periodos de intenso trabajo interrumpidos por enfermedades y malestares, la breve y angustiosa agonía, la muerte violenta luego de dos horas en estado de coma, todo esto necesita de una mejor explicación que la explicación de la medicina académica."



Mozart vivía atormentado por las dudas acerca del cariño y fidelidad de Constanze, a quien amaba. El segundo esposo de ella asegura que Constanze siempre tuvo más respeto por la obra de Mozart que por su persona. Para ella, la grandeza de su talento fue menos el resultado de su comprensión de la música, que del éxito que esa música tenía en el público. Cuando el éxito desapareció, cuando la sociedad cortesana, su antigua protectora y patrona, abandonó su música y se entregó a otra más fácil, Mozart perdió el aprecio de Constanze, pues nunca estuvo dispuesto a pactar en favor de una música insípida. La creciente pobreza de la familia —consecuencia directa de la decreciente resonancia de su música al final— seguramente contribuyó a que se enfriara más el cariño de Constanze, que nunca fue muy profundo. De este modo dos pérdidas —la de su público y el amor de su mujer— se encuentran imbricadas. Se trata de dos efigies de la misma moneda: la sensación de pérdida que lo abrumó al final de su vida.

Por otra parte, Mozart era un individuo dominado por una insaciable necesidad de amor físico y emocional. Uno de los enigmas de su vida: es probable que desde muy niño haya tenido la sensación de que nadie lo amaba. En su música uno encuentra esa búsqueda continua de cariño. La búsqueda de un hombre que desde la infancia no estaba seguro de merecer al amor de los otros y que, desde otra perspectiva, tampoco se amaba a sí mismo. La palabra "tragedia" es un lugar común y suena demasiado ampulosa. No obstante, uno puede decir con razón que el lado trágico de su existencia consistió en buscar el amor y el reconocimiento de los otros y que muy joven, al final de su vida, creyó que nadie lo amaba, ni siquiera él a sí mismo. Ciertamente esa sensación puede llevar a la pérdida del sentido de la vida, que puede provocar la muerte. Mozart estaba, al parecer, solo y desesperado, sabía que iba a morir y en su caso eso significó que deseaba su muerte, y que una buena parte del *Réquiem* era un réquiem por él mismo.

No sabemos qué tan fieles sean las pinturas de Mozart, y en especial del joven, pero uno de los rasgos que nos lo hacen más familiar, y si se quiere más humano, es que ninguna pintura presenta uno de esos rostros heroicos, como los de Goethe o Beethoven, cuya expresión los convierte en hombres extraordinarios, en genios, en el momento en que entran a un salón o cruzan por la calle. Mozart no tenía un rostro heroico. La nariz prominente, que parecía encontrarse con su quijada, desapareció en la medida en que su rostro fue llenándose; los ojos vivos y soñadores miraban siempre más allá. El joven de veinticuatro años, que aparece en la pintura de familia de Johann Nepomuck della Croce, da la impresión de timidez (*sheepish* sería la palabra inglesa intraducible), aunque seguro de sí mismo y soñador, como en las últimas pinturas. Estas imágenes revelan una parte de Mozart que —por el gusto del público amante de sus conciertos al elegir ciertas obras— se perdió y que merece mencionarse si uno quiere conocer al músico. Me refiero al bromista, al *clown* que salta por encima de las mesas y las sillas, rompe las cosas con una voltereta, juega con las palabras y, desde luego, con los tonos musicales. No entenderemos a Mozart si olvidamos que en un profundo y escondido rincón de su persona alientan como señas particulares el "Ríe payaso" o el recuerdo de la malquerida y engañada Petruschka.

Después de su muerte, Constanze contaba que ella había tenido compasión por el marido engañado. Es muy probable que ella lo haya engañado (si la palabra es la adecuada) y que él lo supiera. Es muy probable también que Mozart no haya renunciado a relaciones con otras mujeres, como lo afirmaba en los últimos años. Sin embargo, ésa es la historia de los últimos años, cuando las luces de su vida se apagaban, cuando la sensación de ser un fracasado, un malquerido, era abrumadora, cuando el carácter depresivo —siempre presente— se impuso bajo la presión de los fracasos profesionales y la miseria familiar. Fue entonces cuando surgió la discrepancia que tanto llama la atención en Mozart: la discrepancia entre su existencia social, la perspectiva del éxito y el reconocimiento, y la perspectiva del yo, la sensación de que vivía una existencia en ruinas y sin sentido.

En un principio, durante muchos años, todo parecía ir bien. La dura disciplina que su padre le había impuesto rindió sus frutos. Se transformó en una autodisciplina ejemplar, en la capacidad de traducir los sueños confusos que perseguían al adolescente en una música pública, limpia de obsesiones íntimas y sin perder espontaneidad o la riqueza de la imaginación. De cualquier modo, el precio que Mozart pagó por esa enorme ganancia, por la capacidad de darle vida a su imaginación musical fue demasiado alto.

Para entender a un hombre es necesario conocer cuáles son los deseos dominantes que sueña llevar a cabo. Si su vida tiene sentido depende de hasta qué punto este hombre ha logrado realizarlos. Pero estos deseos no existen antes de toda experiencia. Se forman en la infancia más temprana y en la convivencia con otras personas, se coagulan en su forma definitiva con el paso de los años, algunas veces gracias a una experiencia fundadora. Sin duda, los hombres de deseos dominantes, los que controlan su trayectoria, no son siempre conscientes de su imperiosa necesidad. Muchas veces no depende de ellos si esos deseos logran realizarse, pues siempre se encuentran en relación con los otros hombres, en la trama social que los define. Casi todos los hombres tienen deseos definidos que se mantienen dentro del espacio de lo realizable; casi todos tienen también deseos sencillamente imposibles.

Uno puede detectar los deseos imposibles de Mozart; ellos son en parte responsables de su trágica trayectoria. Por otro lado contamos con el estereotipo de los términos técnicos que describen aspectos de su carácter. Se puede hablar de una personalidad maníaco-depresiva con rasgos paranoicos, cuyo impulso fue controlado, en un principio, por la capacidad del sueño diurno de la música volcado hacia la realidad, por el éxito que esa actividad trajo un tiempo consigo. Las mismas fuerzas que después se convirtieron en impulsos autodestructivos que destruyeron la realidad del éxito y el reconocimiento. No obstante, la constitución de esas tendencias en Mozart nos impone acaso la necesidad de utilizar otro lenguaje que el psiquiátrico para entender su vida.

Al parecer, Mozart, quien siempre estuvo orgulloso de su enorme talento, nunca se quiso a sí mismo. Además, es posible que nunca se viera como una persona que pudiese despertar el amor de los otros. Su cuerpo no era atractivo. Su rostro pasaba desapercibido. Acaso siempre deseó tener otro rostro cuando se miraba en el espejo. El círculo satánico de esa situación consistió en que su rostro y su cuerpo eran los de un hombre que no correspondía a sus deseos más íntimos, porque en ellos se concentraba una parte de sus sentimientos de culpa por el desprecio que sentía por su persona. Cualesquiera que hayan sido las causas de su desequilibrio, en los últimos años apareció la sensación de que nadie lo quería ni deseaba, unida a la necesidad incontenible de ser amado y deseado por una o varias mujeres, por varias personas. Es decir, como hombre y como músico. Su inmensa capacidad de soñar en figuras musicales estaba al servicio del secreto deseo de obtener el amor y el reconocimiento.

Ciertamente el soñar en tonos y figuras musicales era un fin en sí mismo. La riqueza de su imaginación musical dispersó por un tiempo, al parecer, el duelo por la carencia y la pérdida del amor. Probablemente ahogó por un tiempo la sospecha indestructible de que su mujer amaba a otros hombres, y la sensación de que no era digno del amor de ninguna persona. Esa misma sensación que lo fue apartando del cariño y el aprecio de los otros, y que volatilizó el enorme éxito como si fuese humo.

La tragedia del payaso es sólo una imagen. Sin embargo, nos aclara el nexo entre Mozart, el bromista y el gran músico, entre el eterno niño y el hombre creador, entre el tralalá de Papageno y la profunda seriedad de Pamina y su nostalgia por la muerte. El hecho de que un hombre sea un gran artista no excluye que tenga algo de un *clown*; que sea un triunfador, una ganancia para el arte, no excluye que en el fondo crea ser un perdedor, y de ese modo se haya condenado a ser de veras un verdadero perdedor. El carácter trágico de Mozart quedó oculto para sus futuros escuchas gracias a la magia de su música. No tenemos razón cuando, muchos años después, separamos al artista del hombre. Acaso es difícil amar el arte de Mozart sin amar un poco al hombre que lo creó.

EL MUSICO BURGUES EN LA SOCIEDAD CORTESANA. La figura de Mozart se convierte en nuestra memoria en algo más vivo si tenemos en cuenta sus deseos en el contexto de la época. Su vida es el caso ejemplar de una situación cuya particularidad se nos escapa, porque estamos acostumbrados a trabajar con conceptos estáticos. Mozart era —nos preguntamos— un representante del rococó en la música o un burgués del siglo XIX. ¿Su obra fue la última manifestación de la música prerromántica y objetiva o esa música revela ya las huellas del creciente subjetivismo?

La dificultad radica en que con estas categorías no podemos avanzar. Se trata de abstracciones académicas que ocultan el proceso de los hechos sociales a los que se refieren. Estas categorías son el producto de una mentalidad que procede de acuerdo con la higiénica división de la historia en distintas épocas, como se encuentran divididos los materiales en los libros de historia. Todo hombre reconocido por la grandeza de sus actos será, sin duda, el punto culminante o el inicio de otra época. Sin embargo, si observamos detenidamente, los grandes acontecimientos suelen acumularse en épocas que —según estos conceptos estáticos— pueden definirse como períodos de transición. Y crecen siempre de la dinámica del conflicto entre los grupos que pierden su fuerza y tienden a desaparecer y los nuevos grupos que ascienden al poder.

Para Mozart esta dinámica es cierta. Uno no puede entender la trayectoria de sus deseos y las causas por las cuales —contra el juicio de la posteridad— al final de su vida se sintió un fracasado y un perdedor, si no entendemos bien el conflicto de las distintas reglas de esa época. El conflicto no sólo se daba en el amplio campo social entre las reglas de la aristocracia cortesana y las de la burguesía, las cosas nunca fueron así de fáciles. El conflicto tuvo lugar sobre todo en muchos individuos, en Mozart mismo, como un enfrentamiento entre distintas reglas que de-



Los top ten de Theophilo

DIEGO FISCHERMAN

Con más de 600 obras catalogadas, todas magníficamente escritas pero la mayoría de ellas respondiendo a los modelos standard de la época, la producción de Mozart ofrece, sin embargo, un conjunto selecto de genialidades, compuestas muchas veces para ser tocadas por él mismo o por dilectos grupos de amigos. El *Quinteto para cuerdas en Do menor*, los dos Cuartetos con piano, el *Quinteto para clarinete*, el *Concierto para piano N° 24*, las sinfonías N° 25, 40 y 41, *La flauta mágica* y, obviamente, el *Requiem*, conforman tesis en sí mismas, imprescindibles a la hora de saber por dónde empezar a escuchar al hombre del bicentenario.

finieron su existencia social.

La vida de Mozart ilustra nítidamente la situación de los grupos burgueses que eran marginales dependientes, y que pertenecían a un sistema económico dominado por la aristocracia cortesana. Todo esto en un tiempo donde el poderío del establishment cortesano era muy grande, pero no tan grande como para silenciar las manifestaciones de protesta por lo menos en el políticamente poco peligroso terreno de la cultura. Mozart emprendió —como un burgués marginal al servicio de la corte— con una valentía sorprendente una lucha de liberación contra sus amos y patrocinadores. Combatió por propia iniciativa, por su dignidad personal y por su trabajo musical. Y perdió ese combate —como era de preverse, añadiríamos con arrogancia los que vivimos un siglo después—. Pero esta arrogancia deforma aquí, como en otros casos, la mirada en lo que hoy llamamos Historia. Al mismo tiempo esa arrogancia bloquea la inteligencia para entender el sentido que los acontecimientos de una época tuvieron para aquellos habitantes del pasado.



En *El proceso de la civilización* he escrito algo sobre el conflicto de las reglas entre la nobleza cortesana y los grupos burgueses. Intenté demostrar que en la segunda mitad del siglo XVIII conceptos como civilidad y civilización por un lado y el de cultura por el otro tuvieron en Alemania el status de símbolos para las distintas reglas de la conducta y la sensibilidad. En el uso de estas palabras se reflejaba la tensión crónica entre el estabishment aristócrata cortesano y los grupos burgueses marginales. Pero no sólo faltan investigaciones sobre la estructura y la duración de este conflicto entre la aristocracia y la burguesía europeas. Hacen falta también investigaciones de las tensiones sociales en sus aspectos íntimos. La vida de Mozart enseña de un modo paradigmático el destino de un hombre burgués al servicio de la sociedad cortesana hacia el final del período, cuando casi en toda Europa el gusto de la aristocracia cortesana fue decisivo y se impuso para todo artista sin importar su origen social. Sobre todo en el campo de la música y la arquitectura.

En el ámbito de la literatura y la filosofía alemanas era posible, durante la segunda mitad del siglo XVIII, liberarse de la regla del gusto de la aristocracia cortesana. Los individuos creadores pudieron alcanzar a su público mediante libros. Durante la segunda mitad del siglo XVIII en Alemania existía un público burgués lector muy amplio. Por esta razón se desarrollaron relativamente temprano formas culturales que no correspondían a la regla del gusto aristócrata cortesano. Estos grupos supieron fortalecer su conciencia ante el dominio aristócrata cortesano.

En relación con la música la situación era muy distinta, sobre todo en Austria y su capital Viena, el corazón de la corte, y en todas las pequeñas provincias alemanas. Los individuos que se ganaban la vida en el mundo de la música dependían completamente en Alemania y Francia del favor, el patrocinio y, por lo tanto, del gusto de los círculos aristócratas cortesanos. Los patricios burgueses urbanos se orientaban también según las reglas del gusto cortesano. En efecto, para un músico de la generación de Mozart, que pretendiera ser reconocido socialmente como un artista serio y, por lo tanto, estuviera en condiciones de alimentar a su familia, era imprescindible ocupar un puesto en la red de instituciones aristócratas cortesanas y sus patrocinadores. No tenía otra salida. Si sentía la vocación por la música, ya fuese como intérprete virtuoso o compositor, era algo más que natural que buscara el camino hacia un empleo fijo en una corte, con preferencia en una corte rica y deslumbrante. En los países protestantes le quedaba la posibilidad de desempeñarse como organista en una iglesia o maestro de capilla en una de las grandes ciudades semiautónomas, que eran gobernadas casi siempre por grupos de patricios burgueses. No obstante, también ahí era aconsejable para un músico profesional, como lo enseña la vida de Telemann, haber ocupado un puesto como músico de alguna corte.

Lo que nosotros definimos como la corte del príncipe (*Fürstenhof*) no es otra cosa que la descripción de una casa. Los músicos eran ahí tan imprescindibles como el panadero, el cocinero o el ayuda de cámara. En la jerarquía de la corte los músicos tenían el mismo rango que estos últimos. En términos despectivos eran aduladores cortesanos (*Hofsehranzen*). La mayoría de los músicos se daban por satisfechos con la vida de la corte, como los otros burgueses al servicio de los aristócratas. El padre de Mozart se contaba entre los que siempre criticaron la servidumbre; sin embargo, terminó por aceptar las circunstancias a las que no podía escapar.

El destino individual de Mozart, su destino como un hombre inteligente y como un magnífico artista, estaba marcado por este espacio social, por su dependencia de la corte como cualquier otro músico al servicio de la aristocracia cortesana. Aquí podemos apreciar qué difícil es presentar en la forma de una biografía para las generaciones posteriores los problemas vitales de un individuo —independientemente de su persona o su talento— cuando no se domina el oficio del sociólogo.

La historia es conocida. A los veintiún años Mozart le pide a su señor, el obispo de Salzburgo, que lo despida de la corte, después de que le habían sido negadas las vacaciones, y se dirige fresco, vitalísimo y lleno de esperanzas hacia Munich, a la corte de los patricios Habsburgo, y luego a Mannheim y París, donde intenta hacer la corte a las damas y los señores influyentes y finalmente regresa amargado y contra su voluntad a Salzburgo. Se convierte en organista de la corte y director de orquesta. Por conocida que sea la historia, el significado de esta experiencia para Mozart —y por lo tanto para su música— no puede interpretarse a fondo si no tenemos en cuenta las estructuras e instituciones sociales de su época. La tragedia de Mozart consistió en que quiso siempre rebasar los obstáculos infranqueables del poder de su tiempo, un poder que se expresaba sobre todo culturalmente en la hegemonía del gusto aristócrata cortesano.

La mayoría de los individuos que se dedicaban por ese tiempo a la música no fueron nobles; en nuestra terminología eran burgueses. Si querían hacer una carrera en la corte, es decir, si deseaban desarrollar su talento como intérpretes o compositores, debían someterse no sólo a las reglas del gusto musical de la corte, sino también a las reglas de la conducta y la sensibilidad de la aristocracia cortesana, como por ejemplo al modo de vestir y a sus rituales. En nuestros días ese proceso de adaptación se lleva a cabo de un modo casi natural. Los empleados de un gran consorcio o de una cadena de almacenes, sobre todo si quieren ascender en la jerarquía de los puestos, aprenden rápidamente a moldear su conducta de acuerdo con las reglas del establishment. Las relaciones de poder entre el establishment económico y las personas marginales, dentro de sociedades con un mercado relativamente libre para la oferta y la demanda, son ahora más reducidas que las del príncipe absoluto y sus músicos en la corte; aunque algunos artistas conocidos vivieron a la moda en la corte y lograron obtener ganancias. El conocido Gluck, un hombre de origen pequeñoburgués, logró hacer suyos tanto el gusto musical como las reglas de conducta gracias a una retórica eficiente, y podía comportarse en la corte como cualquier aristócrata. Es decir, no sólo existía la nobleza, sino también la burguesía cortesana.

El padre de Mozart pertenecía a esta clase de cortesanos. Fue un empleado, más exactamente un asalariado del arzobispo de Salzburgo, quien era el príncipe regente en un pequeño Estado. Como todos los poderosos de su tiempo, el arzobispo tenía en sus manos todos los hilos del poder, los puestos necesarios para contar con una pequeña corte absoluta y sometida a su voluntad. Dominaba también la capilla y su música. Leopold Mozart era el vicedirector de la capilla. Un puesto como éste era como el de un empleado del siglo XIX en una empresa privada. Leopold Mozart, el sirviente del príncipe y el burgués cortesano, había educado al joven Wolfgang no sólo de acuerdo con las reglas del gusto musical de la corte sino también de acuerdo con cánones cortesanos de la conducta y la sensibilidad. Desde la perspectiva de la tradición musical, Leopold logró más o menos su cometido. Pero fracasó rotundamente en cuanto a las reglas de la conducta y la sensibilidad. Su intento de convertir a Mozart en un hombre de mundo fue inútil, no pudo educarlo en el arte de la diplomacia de la corte, de la cortesía con los poderosos gracias a las astutas desviaciones, al estilo indirecto lleno de insinuaciones. Más bien alcanzó lo contrario: Wolfgang Mozart conservó siempre sus ademanes indomables. Si su música estaba llena de una increíble espontaneidad de los sentimientos, su trato personal con los demás se distinguía por su estilo directo extraordinario. Le costaba mucho trabajo esconder o insinuar lo que sentía, disimular sus odios y hacerse el tonto, como si nada hubiera pasado. Aunque creció a la orilla de una pequeña corte y, unos años más tarde, viajó de corte en corte, el estilo cortesano no era lo suyo. Nunca fue un *homme du monde*, un *gentleman* del siglo XVIII. A pesar de los esfuerzos de su padre, Wolfgang conservó durante toda su vida la actitud de un clásico ciudadano burgués.

Nunca alteró esa actitud. Mozart sabía la superioridad que le otorgaba a un individuo la pertenencia a la corte, y seguramente alguna vez deseó convertirse en un *gentleman*, en un *hônneté homme*, un hombre de honor. En efecto, muchas veces habla de su honor, esa idea central de la conducta aristócrata cortesana que Mozart había incluido entre las suyas. Pero nunca la empleó en el sentido del modelo cortesano. Para Mozart, el honor era una pretensión de igualdad ante los miembros de la corte, y como nunca le faltó tampoco esa vena histriónica, el honor fue un rasgo teatral. Desde niño aprendió a vestir como un cortesano con todo y peluca, aprendió a caminar correctamente y a decir piropos y cortesías. Sin embargo, el niño empezó desde muy temprano a burlarse de las ceremonias y los ademanes cortesanos. No hay que olvidar el quinteto para cuerdas *Gmoll* (KV 516).

Después de un tono trágico y excitado, aparece un tema casi trivial como si Mozart no quisiera darle a la agonía y al dolor más espacio del que merecen, como si una melodía suave y plana, digna del *clown*, oprimiera a la tragedia. Naturalmente Mozart vuelve al tema trágico, pero ya no se siente tan abrupto y fuerte como al principio, cuando irrumpe de pronto en el escucha. Wittgenstein ha dicho: "De lo que no podemos hablar, debemos callar". Creo que podríamos decir con el mismo derecho: de lo que no podemos hablar, hay que lanzarse a buscar.

Traducción de José María Pérez Gay

AUTORES VERSUS EDITORES

Más relaciones peligrosas

OSVALDO BAYER

Osvaldo Soriano se ha ganado ya un sitio en el cielo de este maltrecho gremio de escritores. Porque su polémica sobre los editores está dando resultados esclarecedores. El documento más claro en ese sentido —casi paradigmático— es la carta del señor Jorge J. Merlini —ex director y gerente ejecutivo de Bruguera— (ver **Primer Plano** 8-12-91) donde me amenaza de iniciar acciones judiciales contra mi persona. Enhorabuena. Estoy seguro que un juicio así servirá para que la Justicia aclare un poco las "relaciones peligrosas" y aconseje un camino futuro para que se vaya haciendo la luz a través de nueva jurisprudencia.

Voy a responder, brevemente, al editor Jorge J. Merlini, que muy diáfanamente nos explica en esta carta cómo pasar de ejecutor de una política editorial que dejó el tendal de víctimas a ser la víctima inocente de un cruel escritor.

Dice Merlini que yo firmé contrato con Bruguera y a "ella" le entregué las planchas de mi libro. Es decir, un ente abstracto, una marca, una firma. Qué él era el director y gerente ejecutivo y su hermano el gerente comercial, al parecer no tiene importancia. Bruguera quebró, por tanto, todos son inocentes, nadie responsable, aquí no ha pasado nada.

Pasemos por alto el pago de las liquidaciones, porque eso ya pertenece al capítulo "Abandonad toda esperanza" del Dante. Vayamos a las películas de impresión del libro, de mi propiedad, por las que pagué siete mil dólares en Alemania. Se las entregué personalmente a los señores Merlini Jorge y Merlini Walter, presentes en ese momento. Como editores sabían muy bien lo que significaba eso. A ellos la edición les salía a mitad de precio porque sólo debían poner impresión, papel y encuadernación. Mis recomendaciones a los dos fueron reiteradas: que no se perdieran, que servirían para otras ediciones, etc. Los hermanos Merlini gastaron fórmulas usuales como: "Pero faltaba más, por supuesto, tenemos treinta años de honorable oficio, etc. etc.". Por supuesto, las planchas no aparecieron nunca más. Los Merlini se fueron, Bruguera quebró. Quedaron las víctimas, la gilada, los otarios. Los honorables de siempre comenzaron con alegría otras actividades. Y entonces, resulta que viene un escritor antediluviano a reclamar ética.

Jorge J. Merlini dice ahora: "Que Bayer le vaya a reclamar a Bruguera". Que es una aproximación merliniada al "andá cantale a Gardel". Como si ellos no hubieran sido los representantes legales de Bruguera. Como si ni siquiera tuvieran la mínima ética de preocuparse por algo que hicieron y firmaron cuando eran los mandamás de la empresa. Con respecto al pago de las liquidaciones señala olímpicamente: "Desconozco si se le hicieron (a Bayer) las liquidaciones de derechos de autor". Nada más ni nada menos. Era el gerente general y director de Bruguera, pero ni siquiera se interesó por el pago a los escritores que confiaron en él. "Después de mí, el diluvio". ¿Ética? ¿Cómo dijo?

Esa liquidación llegó a tener ribetes sarcásticos: 1) cuando el 10 de enero de 1986 fui a cobrar derechos me pagaron 0,84 centavos de austral. El viaje hasta la editorial me había costado 2,80 australes.

2) No he dicho que los hermanos Merlini hagan ediciones negras en Chile sino que las películas dadas por mí a ellos aparecieron en Chile. Allí se han hecho ediciones negras de los *Vengadores de la Patagonia Trágica* que tienen la misma tipografía de las mencionadas planchas. Vaya a saber qué rutas tomaron esas planchas desde que se las entregué a los mencionados hermanos.

3) No soy yo quien los ha apodado los "mellizos Merlini", sino que el gremio de editores, libreros y escritores los denomina así. Si no lo son físicamente tal vez será porque tienen paralelos procederes y conductas.

4) Espero ansiosamente el juicio que me iniciarán —según anuncian— los citados Merlini. Habrá mucho que mostrar y decir. De la polémica se pasa a los estrados judiciales. Tal vez hagamos juntos la historia de las relaciones peligrosas desde los tiempos de Gutenberg.

Best Sellers///

Ficción

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*La conspiración del Juicio Final*, por Sidney Sheldon (Emecé, 140.000 australes). Los descubrimientos de un oficial que investiga el accidente de un globo meteorológico en los Alpes suizos conforman una historia de amor y suspenso.	1	12
2	*La gesta del marrano*, por Marcos Aguinis (Planeta, 178.000 australes) La vasta saga de la familia Maldonado, con la persecución a los judíos en la España de la Inquisición y el éxodo al Nuevo Mundo como panorámico telón de fondo.	3	6
3	*El ojo del samurai*, por Morris West (Vergara, 108.500 australes). El escritor de best sellers mundiales proyecta a sus personajes en una Unión Soviética devastada que pide ayuda y la trama se desenvuelve en Bangkok entre capitalistas, alemanes y japoneses.	2	7
4	*El plan infinito*, por Isabel Allende (Sudamericana, 137.000 australes). El protagonista Gregory Reeves crece en un barrio de inmigrantes ilegales en Los Angeles, pasa por la Universidad de Berkeley en plena efervescencia hippie y logra volver "ileso" de la guerra de Vietnam para descubrir que cayó en una trampa.	—	1
5	*Scarlett*, por Alexandra Ripley (Ediciones B, 294.500 australes). Tómelo o déjelo: Scarlett O'Hara y Rhett Butler se reencuentran en la continuación de *Lo que el viento se llevó*.	4	9
6	*Zorro dorado*, por Wilbur Smith (Emecé, 150.000 australes). Otro episodio de la saga de la familia Courtnay. Esta vez se trata de rescatar a Isabella, atrapada en Africa durante la guerra de Angola.	7	20
7	*Crónica de un iniciado*, por Abelardo Castillo (Emecé, 135.000 australes). Treinta y seis horas en una Córdoba ominosa son la excusa para el rito del viaje iniciático de Esteban Espósito, donde no faltan resonancias que van desde los '60 argentinos hasta la infaltable y fáustica sombra de Poe.	6	6
8	*Pirañas*, por Harold Robbins (Planeta, 139.500 australes). Jed Stevens —mitad judío y mitad siciliano y sobrino de un padrino de la mafia— se mueve entre pirañas que lo obligan a elegir entre el mundo que conquistó y al que le debe su lealtad.	—	1
9	*La mitad siniestra*, por Stephen King (Grijalbo, 230.000 australes). En una de sus más violentas novelas, el autor presenta una aguda reflexión sobre la literatura *trash* a través de un escritor en lucha mortal con su seudónimo.	10	4
10	*Fuegia*, por Belgrano Rawson (Sudamericana, 97.000 australes). Una novela de prosa transparente y precisa que arranca con la historia de los últimos nativos fueguinos, busca el Norte y encuentra —sin esfuerzo— el interés del lector.	8	5

Historia, ensayo

		Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Robo para la corona*, por Horacio Verbitsky (Planeta, 178.000 australes) ¿La corrupción es apenas un exceso o una perversión inherente al ajuste menemista y el remate del Estado? El autor responde con una investigación implacable que se transforma en un puntilloso mapa de corruptores y corruptos.	1	3
2	*El asedio a la modernidad*, por Juan José Sebreli (Sudamericana, 139.500 australes). Una revisión crítica de las ideas predominantes en la segunda mitad del siglo XX que comienza con el pensamiento de Nietzsche y desemboca en el posmodernismo.	2	5
3	*Todo o nada*, por María Seoane (Planeta, 170.500 australes). La biografía del jefe guerrillero Mario Roberto Santucho: una investigación que revela dimensiones desconocidas de su vida y construye el retrato de una década trágica.	3	9
4	*La gran esperanza*, por Víctor Sueiro (Planeta, 124.000 australes). El autor que describió su experiencia de muerte clínica en *Más allá de la vida* se propone demostrar —con investigaciones y testimonios— que la muerte física es un principio y no un final.	9	2
5	*Hacia un nuevo mundo*, por Guy Sorman (Emecé, 120.000 australes). El prestigioso académico liberal analiza el panorama internacional posterior a la Guerra Fría en el que dedica un capítulo a la Argentina y examina las ideas que dominarán en el futuro.	4	2
6	*Pensamientos del corazón*, por Louise L. Hay (Urano, 120.000 australes). Meditaciones y tratamientos espirituales que recomiendan conectarse con el *Ser interior* para mejorar la calidad de vida y confiar en la capacidad de cambiar.	8	2
7	*Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Emecé, 102.000 australes). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental.	5	25
8	*Proyecto '95*, por Rodolfo Terragno (Planeta, 124.000 australes). El autor de *Argentina siglo XXI* trata el estancamiento argentino, interpreta los cambios en el mundo y define las bases de un ambicioso plan de crecimiento.	6	14
9	*La ventaja competitiva de las naciones*, por Michael E. Porter (Vergara, 350.000 australes). Estudio exhaustivo sobre cien empresas líderes en el mercado mundial, cuya eficacia impulsa el éxito fulminante de economías como las de Dinamarca, Corea, Japón o Italia.	10	23
10	*Horóscopo chino*, por Ludovica Squirru (Plãneta, 75.000 australes). Predicciones 1992 para América al estilo Ludovica Squirru: con la psicología de los doce animales del horóscopo oriental y la tirada del I Ching incluida.	—	3

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe, Yenny —Patio Bullrich— (Capital Federal); El Aleph (La Plata); El Monje (Quilmes); Ameghino, Lett, Ross, Homo Sapiens (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro (Tucumán).

Nota: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanzas en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DEL EDITOR

Antonio Dal Masetto y Luis Pollini: **Amores** (Firpo & Doval Editores). Ficciones súbitas, historias mínimas que se acaban rápido pero que demuestran estar dotadas de un notable poder residual para el lector que las frecuenta. Aguafuertes perfectamente ilustradas por Luis Pollini que —con sus mujeres perseguidas por plumines y sus sexos en fuga— brinda el perfecto marco para los personajes de Dal Masetto.

Don Delillo: **Libra** (Ediciones B). Tema de moda tratado de forma inédita en una impredecible novela histórica. Lee Harvey Oswald y el asesinato de J. F. Kennedy narrados en una babel de voces que no excluyen al nuevo periodismo ni al libre flujo de conciencia joyceano.

Carnets///

FICCION

Las muchas formas del amor

VALES TU PESO EN ORO. De J. R. Ackerley. Editorial Anagrama. España, 1989. 194 páginas. ₳ 176.800.
MI PADRE Y YO. De J. R. Ackerley. Editorial Anagrama. España, 1991. 224 páginas. ₳ 254.700.

La totalidad de los estudios sobre literatura de cualquier país trata en su contenido de desentrañar formas, expresiones, movimientos, antecedentes, postulados estéticos, virtudes y defectos de los escritores nativos del territorio determinado. La literatura inglesa, o mejor dicho sus investigadores históricos, se apropian además de ciertos autores irlandeses y se olvidan de otros nacidos en su suelo.

Es así como aparecen en sus páginas Samuel Beckett o James Joyce (Irlanda, pura cepa) emparentados con Lawrence Durrell, Graham Greene, William Golding o Doris Lessing.

Los seis autores mencionados fueron contemporáneos de J.R. Ackerley. Este autor, inglés nacido en 1896 y fallecido en 1967, fue durante 24 años (1935-1959) el responsable de la sección literaria de la revista *The Listener*. Desde allí criticó y revalorizó a varias generaciones de escritores británicos. Hizo y escribió la historia, vivió en ella. Sin embargo, persistentemente, los compendios de literatura inglesa no lo nombran.

De su obra, continúan sin traducción *Hindoo Holiday* escrita en 1932, *My Dog Tulip* de 1956, una obra de teatro y el libro de memorias *My Sister and Myself*. Por suerte, 29 años después de su primera edición, *We Think te World of You* (1960) aparece como *Vales tu peso en oro* (1989). Mayor fortuna corrió *My Father and Myself* (1968), ya que solo hubo que esperar 23 años para editarse traducido (*Mi padre y yo*, 1991).

Lo que la literatura inglesa ha reflejado frente a los acontecimientos ocurridos a lo largo de este siglo resulta, a grandes rasgos, particularmente curioso. Por un lado, hubo autores interesados en los grandes problemas, en las grandes preguntas. Y aunque por momentos no tomaron una actitud política determinada, se los notaba inmersos en una amplia discusión universal. Otros autores, sin embargo, decidieron recurrir al personaje y al argumento tradicionales (la restricción en lugar de la extensión). Dejaron de perseguir aquello que era difícil de expresar para tomar el material humano, mucho más maleable y reconocible, tanto para el escritor como para el lector.

En estas dos novelas, Ackerley produce un increíble acercamiento entre los grupos que se suponían antagónicos. No desecha ningún elemento, todo es apreciado para pintar acabadamente la idiosincrasia de su gente. Sus miedos, sus creencias, su risa, su lenguaje avanzan página tras página desnudando el ser inglés. Como en el siglo XIX lo había hecho Charles Dickens en su *David Copperfield*, en el siglo XVI William Shakespeare, o Geoffrey Chaucer con sus *Cuentos de Canterbury* en plena Edad Media.

Tanto en *Vales tu peso en oro* como en *Mi padre y yo*, Ackerley plantea el problema de la comunicación y de la comprensión entre los hombres. Desde allí, al igual que Beckett, será un destructor del idioma, afirmando y negando en una misma línea sin caer (brillante paradoja) en la inutilidad del esfuerzo. Produce un quiebre del significado mediante la expresión de un absurdo llevado hasta el límite, que es justamente el lugar en donde se encuentra el lector de sus textos.

Juega con la percepción parcial, irremediablemente parcial, que cada ser humano tiene de la misma realidad. Proyectos, peleas o inhibiciones son retratados en las diversas clases sociales a las que hace referencia como si hubiera pertenecido a todas. Entonces desfilan sirvientas, doctores, presos, empresarios, millonarios, mayordomos, sanguijuelas o militares, bajo la mirada de crítico despiadado de un mundo feroz.

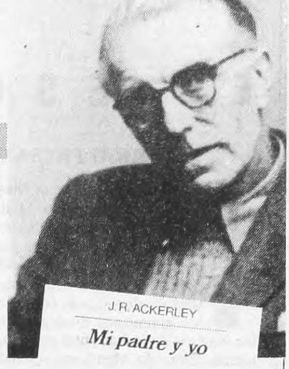
De ese mundo, Ackerley sabrá que no se sale inmune. Que la salvación, el debatido problema de la salvación, es una mentira más para pasar el tiempo. Por ello, quizá, reinterpreta el tema religioso poniéndose del lado del pecador en lugar de intentar no cometer ningún pecado. El mundo está ahí, el odio y la alegría están ahí, en consonancia. La posibilidad está ahí, fabulando despreocupadamente la amarga ironía de una vida normal.

Es decir, este autor habla del amor. Y ese amor adquiere la forma de un perro tanto como la de un amante o la de su padre. Es allí donde Ackerley busca todo para que nada deje de sucederle. Vuelve repetidamente sobre su propia historia. El perro de *Vales tu peso*... es real y con él compartió "los quince años más felices de mi vida", su amante es real (Ackerley fue homosexual declarado, habitué de urinarios frecuentados por jóvenes soldados), su familia es real ("mi padre y mi madre se casaron casi un cuarto de siglo después de que yo naciera"). Sencillamente, dice lo que le pasa.

Quizá por eso, ante una pregunta sobre su silencio durante 24 años entre un libro y otro, Ackerley contestó: "Soy un escritor sin imaginación y durante ese tiempo no me sucedió nada digno de ser escrito".

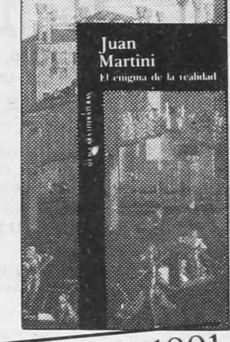
Y esto, tanto en literatura como en la vida, no es poca cosa.

MIGUEL RUSSO









EL ESCRITOR DE LOS PRODIGIOS

La verdad sobre el caso Mendoza

Aristócratas criminales, detectives dementes, magnates obsesivos, héroes anónimos y extraterrestres perdidos conforman el apasionante universo de Eduardo Mendoza, escritor profeta en su tierra pero casi desconocido en la Argentina.

RODRIGO FRESAN

Eduardo Mendoza no es Manuel Vicent. Eduardo Mendoza no es Fernando Savater. Eduardo Mendoza no disfruta ni parece extrañar el particular glamour entre ilustrado y devocional con que los argentinos distinguen a los viajeros de Indias antes mencionados. Eduardo Mendoza —como Vicent y Savater— estuvo no mucho tiempo atrás en Buenos Aires. Pero a nadie pareció importarle demasiado. A Eduardo Mendoza, es probable, tampoco.

En la Argentina, de Eduardo Mendoza se sabe poco y nada. Los más prolijos quizás alcancen a precisar que nació en Barcelona en 1943 y que escribió cinco novelas, un folletín intergaláctico a pedido del diario *El País* y una guia de Nueva York por encargo para una colección de libros llamada "Las Ciudades". Los frecuentadores de las páginas literarias del Primer Mundo acaso recuerden algunos hechos que no pueden sino impresionar: Eduardo Mendoza agota ediciones, gana premio al mejor libro extranjero en Francia por *La ciudad de los prodigios* y pelea los primeros puestos en las listas de best sellers españolas junto al pendular Umberto Eco y al general García Márquez. Pero lo cierto es que fuera de España —y especialmente en Latinoamérica— Eduardo Mendoza es un personaje tan misterioso como cualquiera de los protagonistas de sus obras. Un individuo que, con el tiempo, se ha convertido para nosotros en el más exitoso de los escritores ocultos.

EL INJERTO QUE LLEGO DE OXFORD. Puede que parte del misterio o de la culpa sean responsabilidad directa del mismo escritor. Mendoza —más allá de responder a todos los síntomas de un pesc pesado literario— prefiere mantener un perfil bajo y una sombra esquiva. No escribe en diarios (al menos no lo hizo hasta lanzar su cuestionable folletín), no asiste a cocktails, rara vez concede entrevistas y apenas arriesga definiciones que lo justifican o no en sus modales subterráneos: "Soy un nómada para el que van pasando los años, y el cuerpo y la vida se le han hecho sedentarios".

El periodismo español —la revista *Ajo Blanco*, en este caso— redondeó el concepto y reveló la foto con colores más prácticos: "Eduardo Mendoza es como un injerto traído de Oxford para suavizar callosidades en la adusta historia de los esplendores y miserias de la burguesía catalana, a la que ha conseguido elevar a una categoría entre épica y grotesca".

Estas definiciones parecerían presentar a un hombre que nació en una época equivocada, alguien que —además de ser abogado y traductor profesional con varios años vividos en la Gran Manzana neoyorquina— se hizo tiempo y espacio para erigir una cosmografía novelesca más cercana a las plumas del siglo XIX. Aun así, Eduardo Mendoza, refugiándose en la aparente comunidad de lo clásico y habiendo confesado que "no podría hacer otra cosa que escribir", lleva adelante uno de los experimentos literarios más apasionantes dentro del paisaje de las letras españolas.

LOS MISTERIOS DE BARCELONA. La primera novela de Eduardo se llamó *La verdad sobre el caso Savolta*, apareció en 1975, obtuvo el Premio de la Crítica y —contratapa de Seix-Barral dixit— "le situó inmediatamente entre los escritores más destacados de la actualidad".

Y la verdad es que *La verdad...* era una novela atípica y original para todo aquel que se atreviera a perderse en la complejidad de su trama. Parte novela histórica, parte folletín, narrada en varias voces y estilos en la Barcelona de principios de siglo y tomando prestados acentos amarillistas de la crónica policial y de crímenes célebres; la primera novela de Mendoza —seguramente sin proponérselo— anunciaba ya los fulgores atemporales del posmodernismo convirtiendo a una novela "anticuada" y "de época" en un rabioso best-seller.

La cuestión, claro, era cómo escribir una segunda novela después de *Savolta*, un libro que, de algún modo, acababa con todos los libros. Mendoza salió al ruedo de este desafío con una propuesta que, a primera lectura, se presentaba como incoherente y arbitraria.

El misterio de la cripta embrujada (Seix-Barral, 1979) vuelve a recuperar el paisaje de Barcelona —esta vez la Barcelona actual—, lo acompaña con un personaje que eleva las posibilidades de lo delirante hasta alturas insospechadas y, además, ofrece una de las más convincentes vueltas de tuerca de que se tenga memoria dentro del riguroso género policial.

Así, Ceferino, un fanático confeso de la Pepsi-Cola, es el primer investigador manicomial en la historia de la literatura detectivesca. Un hombre recluido en un loquero que, cada vez que se presenta un caso imposible de resolver para los cuerdos, es puesto en libertad por la policía para que —lógica demente mediante— resuelva el misterio (en realidad lo menos interesante del libro) y vuelva a su habitación de paredes acolchadas donde le espera la relativa recompensa de un cajón de Pepsi o algo así.

A simple vista podría decirse que Mendoza se repitió con su tercera novela. *El laberinto de las aceitunas* (Seix-Barral, 1982) insiste con Ceferino y con un mismo estilo narrativo. Pero, en realidad, Mendoza utiliza el libro para forzar un estilo hasta sus últimas consecuencias construyendo el molde donde cocer la figura y el concepto del pícaro como personaje épico y apuntalando lo que, de aquí en más, serían sus grandes verdades a la hora de la escritura: la ciudad como verdadera protagonista, la movilidad social como música de fondo y la inquieta moral del aventurero como credo irrenunciable.

De este modo, el siguiente legajo dentro del caso Mendoza se encargaría de completar el rompecabezas de un escritor impredecible.

CITIZEN BOUVILA. "He sido siempre un seguidor fiel de la novela española clásica, de la picaresca y también del siglo XIX. Yo buscaba una forma de continuar esta tradición, pero actualizándola y haciéndola viable", supo declarar Mendoza a partir de la aparición de su cuarta novela. Y con *La ciudad de los prodigios* (Seix-Barral, 1986), Mendoza logra una hazaña aparentemente inconcretable. Valiéndose de la portentosa figura de Onofre Bouvila —una suerte de Citizen Kane catalán de fines de siglo XIX que vampiriza su historia privada en la historia pública de la ciudad entre las ferias mundiales de 1888 y 1929—, Mendoza no sólo consigue una novela divertida y de gran vuelo narrativo sino que también se las arregla para devolverles a los españoles el vértigo de la picaresca que alguna vez les arrebató Lawrence Sterne con su *Tristram Shandy*, Jan Potocki con *Manuscrito hallado en Zaragoza* y que esa máquina de movimiento perpetuo llamada Charles Dickens terminó de refinar y legitimar como made in England. El fresco social, la metrópoli como artilugio narrativo que marca puntual el paso del tiempo, la presencia de celebridades como Rasputín, la emperatriz Sissy o Mata-Hari y la narración episódica se encuentran en *La ciudad de los prodigios* dando lugar a uno de esos libros teóricamente imposibles —*El nombre de la rosa* es otro buen ejemplo de esto— que resultan éxitos por encima de lo puramente literario y que se las arreglan, por sí solos, para convertirse en tendencia respetable. Se agotaron más de diez ediciones, se recibieron premios internacionales, y Mendoza —lacónico como de costumbre— ofreció su versión del asunto: "Las ciudades son más fuertes que las ideas que mueven a los que gobiernan en un momento determinado". Y agregó su particular y atendible definición de novela histórica: "Hay una serie de cosas que quiero contar y meter en este espacio: a veces la propia historia de Barcelona ya me sirve. Y, cuando no existe el suceso que me interesa, lo imagino. *La ciudad de los prodigios* es en este sentido un ejemplo de desfachatez... La Barcelona que yo describo me la invento".

LA VENECIA MAGICA. Igual teorema se aplica a Venecia. Con *La ciudad de los prodigios*, Mendoza había alcanzado, una vez más, una cima difícil de superar. Más allá del éxito de ventas y de crítica, lo cierto es que parecía haber agotado su "género privado". Una trayectoria narrativa que se había fundamentado en los histórico de *Savolta*, continuándose en el grotesco de *El misterio...* y *El laberinto...* para fundirse en el aliento monumental de *La ciudad...* Cualquier observador medianamente entrenado no tardaría en apreciar que estos tres bloques estilísticos conformaban un todo que acaba mordiéndose la cola, dando lugar a un círculo impecable en sus intenciones y más que exitoso en sus resultados.

Interrogado acerca de la actitud a seguir de ahí en más, Mendoza supo volver a ensayar sus habituales crípticismos: "No escondo ningún as en la manga", dijo. Y en 1989 lanzó a las aguas del mercado editorial *La isla inaudita* (Seix-Barral), novela veneciana que, parodiando respetuosamente a Thomas Mann, bien podría titularse *La vida en Venecia*.

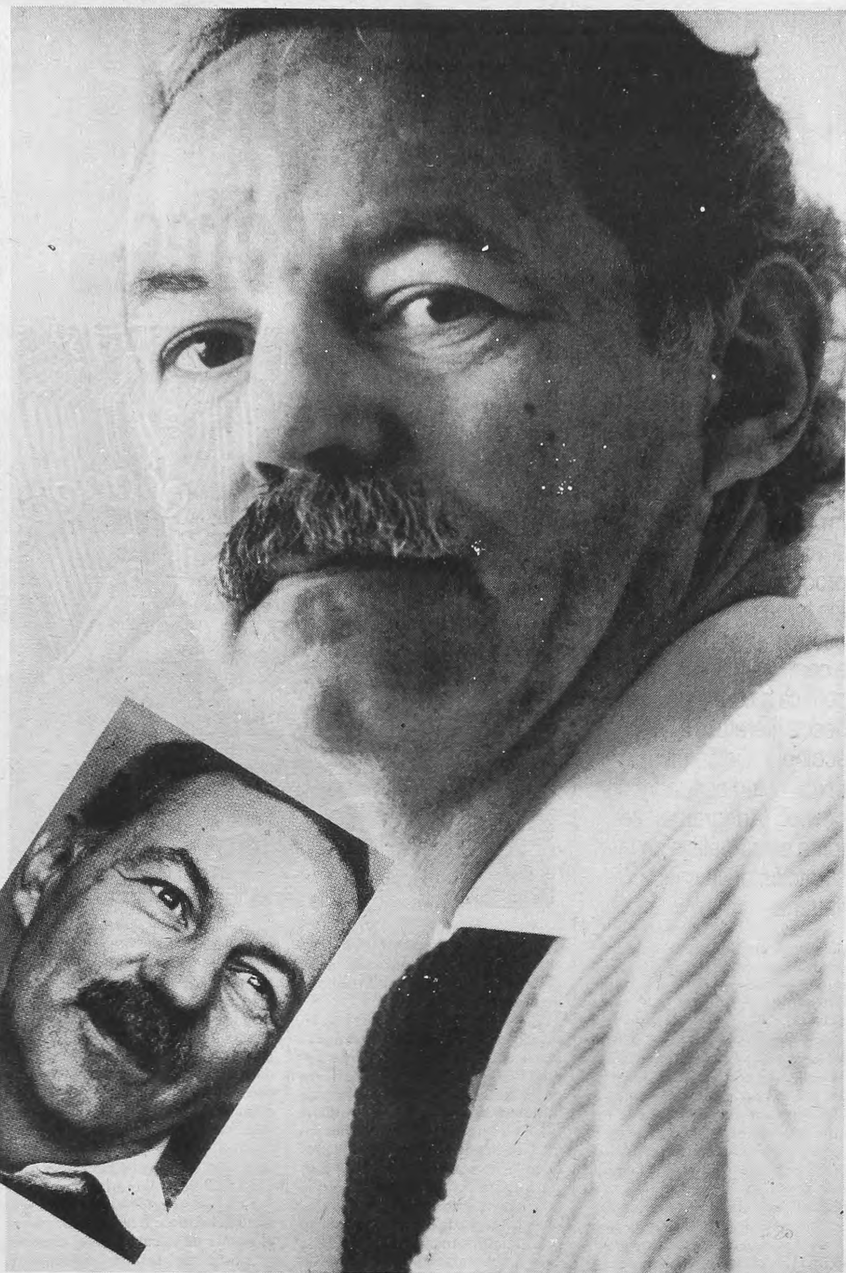
La isla inaudita flota en el presente; tiene como héroe a Fábregas, un individuo tan aburrido como aburridor y poco apasionante; se aprovecha del desorden de los canales vénetos utilizándolos como astutos símbolos de un caos personal y estancado y se consagra —más allá de los reparos de alguna crítica que seguramente esperaba más prodigios historicistas— como la mejor novela de Mendoza hasta la fecha. Comediante de altura, lírico y emocionante a la hora de la epifanía (en este sentido resulta particularmente hermoso el capítulo XI), cronista de un hoy gris al que ilumina con el recurso estilístico de un español rebosante de arcaísmos y giros en desuso, Mendoza resuelve una novela donde —a diferencia de sus obras anteriores— no sucede absolutamente nada pero sucede de todo. Sólo que con otros modales.

Un tema tan antiguo como la palabra escrita (la épica privada del personaje que se inicia, cambia y mejora) termina presentándonos la metamorfosis de un oficinista a soñador, la gloria íntima de un viajero fóbico que consigue poner de rodillas a la ciudad ajena y a sus amos sin rebajarse a lo prepotente. La novela concluye en una fría noche veneciana con un asesinato fuera y un retrato de madonna con niño adentro y de un palazzo en refacción configurando un nudo de siglos y plantando los cimientos del próximo Mendoza que, como de costumbre —y siguiendo las costumbres de Italo Calvino, uno de los escritores más admirados por Mendoza—, poco tendría que ver con el Mendoza anterior.

E.T. EN ESPAÑA. Así es, un extraterrestre llega y se pierde en una España consumista dispuesta a cualquier cosa por sentirse parte del Primer Mundo. De eso trata *Sin noticias de Gurb* (Seix-Barral, 1991), actual campeón de las listas de ventas españolas recientemente distribuido en Buenos Aires.

Gurb, después de *La isla*, decepciona y tal vez convendría aclarar que sus andanzas no fueron pensadas en forma de libro sino como folletín diario para refrescar el verano '90 de los españoles desde las tórridas páginas de *El País*. El recurso de un extraterrestre irreverente que no entiende todo lo que ve pero intuye la verdad a partir de ciertas verdades universales —idea que casi todos los profesionales de la ciencia-ficción han sabido manejar con mayor o menor pericia a la hora del aterrizaje— es el combustible con que se desliza el libro más localista de Eduardo Mendoza. Libro que requiere el manejo de ciertas pautas culturales y de un más que nutrido bestiario de la neofrivolidad española. Y eso es todo. Y puede que no sea suficiente. Y puede argumentarse como relativa defensa que las intenciones de Mendoza lejos estaban de poner a Gurb entre tapas. Pero —comentó un reciente visitante en el ICI argentino— el contrato era interesante y la suma ofrecida coherentemente sideral. Considerar a *Gurb* como paréntesis o libro sabático dentro de la obra de Mendoza sería lo más ajustado a la hora de definir a este divertimento galáctico.

Queda entonces esperar el próximo libro de Mendoza. Libro cuyas señas se desconocen pero que seguramente será verdadero, misterioso, laberíntico, prodigioso, inaudito y fuera de este mundo.



EL CAZADOR OCULTO

Moisés Fontela, diputado nacional (Grupo de los Ocho); **Esteban Mirol** y **Luis Montes de Oca**, periodistas.

E.M.: Está con nosotros el diputado Moisés Fontela; es del ex grupo... Perdóneme que lo presente así: ex Grupo Ocho. Porque ahora son cinco. Van quedando cada vez menos.

M.F.: Pero existimos.

E.M.: Yo no sé si eso significa que la gente los quiere menos.

M.F.: Usted quiere decir que somos una especie en extinción.

E.M.: Me parece que sí.

M.F.: Pero protegida...

E.M.: ¿Por quién?

M.F.: Por la gente.

E.M.: Pero si cada vez los votan menos.

L.M.O.: Van a tener que acudir a María Julia (Alsogaray)...

M.F.: ¿Por qué?

L.M.O.: Por el medio ambiente.

M.F.: Dios nos libre y guarde.

Graciela y Andrés. ATC. Diciembre 10, 13.58 hs.

...

Lita de Lazzari, presidenta de la Liga de Amas de Casa; **Esteban Mirol.**

E.M.: ¿Qué puede provocar un jugo contaminado?

L.L.: Y, provoca, diarreas, por favor... Y vómitos, y cólera (sic), por favor.

Graciela y Andrés. ATC. Diciembre 12, 14.14 hs.

...

Mirtha Legrand, animadora.

Quiero que sepan que yo, cuando duermo, pienso.

Almorzando con Mirtha Legrand. Canal 9. Diciembre 11, 15.14 hs.

...

Elena Espinal y **Liliana Caldini**, animadoras.

E.E.: La gente más nostalgiosa se enferma de los pulmones.

L.C.: Se le deben llenar de agua.

Cinco mujeres. ATC. Diciembre 16, 15.16 hs.

HANS MAGNUS ENZENSBERGER*

El crepúsculo de los recensores

Tan lejos de la curiosa gracia del chiste alemán como de la solemnidad intelectual alemana, los ensayos de Hans Magnus Enzensberger funden humor y solidez, lo cual suma asombro al que ya produce lo variopinto de los temas sobre los que escribe: desde economía a comunicación, desde política a casos policiales, desde literatura a ecología. De su último texto, "Mediocridad y delirio" (Anagrama) se toma este análisis de la situación de la crítica literaria.



Desde cuándo hay críticos? ¿Desde cuándo ya no existen? Las profesiones y sus nombres aparecen y desaparecen. Como elementos constitutivos de la división del trabajo, están sometidos a las oscuras reglas de la evolución cultural. Es un hecho que admitimos; nos hemos acostumbrado a ello, por lo menos en líneas generales. Los único que todavía no hemos aceptado es nuestro propio futuro. ¡Cuán difícil nos resulta admitir que puedan prescindir de nosotros! Pero pensemos, sin ir más lejos, en los forjadores de armas: ¿dónde están ahora? También a nosotros podría habernos sucedido como a ellos, sin que nos hubiéramos percatado de ello. Porque la extinción brutal, masiva, abrupta es más bien una excepción; lo normal son las transiciones paulatinas, los cambios imperceptibles. Las filas de aquellas especies que se encuentran en peligro de extinción se van diezmando hasta que el último de sus representantes desaparece sin que su entorno se percate de ello. Así pues, es perfectamente imaginable que cierto día nos preguntemos qué se ha hecho del crítico, del recensor. Porque al fin y al cabo estaban aquí, no hace mucho... ¿O acaso no se trataba sino de un simple espejismo?

Dicen que todavía existen autores que hablan mal de sus críticos. Por mera costumbre prosiguen una controversia que nunca ha llegado a ser demasiado productiva. Al fin y al cabo, la literatura nos ofrece suficientes ejemplos de que un lobo sí muerde a otro. Hoy en día ya no existe el menor motivo para proseguir esta inevitable, aunque estéril, disputa. El pobre resultado puede resumirse afirmando que, en la literatura, el asesinato moral no se cuenta precisamente entre los crímenes más afortunados.

Todavía más improductivo que el insulto sería el lamento. No cabe duda de que el *laudator temporis acti* siempre ha encontrado oídos, pero jamás ha logrado explicar nada. Bien es posible que en tiempos remotos se dieran casos de fontaneros que supieran cómo conseguir una unión fija entre dos tubos, e incluso redactores que conocieran las reglas de la gramática. Pero si hoy no disponemos de especialistas tan duchos, ello no significa necesariamente que debamos achacar la culpa al desmoronamiento generalizado de las costumbres ni al ocaso de la civilización.

Por el contrario, el hecho de que cada vez haya menos lacayos pero más terapeutas, y de que el número de consejeros financieros aumente de día en día al tiempo que disminuye el de los descuideros, bien podría obedecer a unas causas más evidentes y sólidas. Algo parecido podríamos decir de la figura del crítico y de su sombra, el recensor. La desaparición de ambos ya no puede ocultarse por más tiempo.

Se nos preguntará si lo decimos en serio... Se nos exigirá una definición... ¿Qué quiere decir exactamente crítico o recensor...? ¿Y qué significa desaparecer? E incluso se nos contestará que antes jamás tantos textos habían sido objeto de tantas recensiones por tantos recensores como hoy.

Lo admitimos. Admitimos que la estadística nos contradice, que no disponemos de definiciones contundentes, y que, cuando utilizamos el término de crítico, pensamos más bien en un tipo ideal que en una cohorte sociológicamente definible. Porque nos invade la sospecha de que la aparición de la figura del crítico guarda estrecha relación con el nacimiento de la sociedad burguesa; de que dominaba la escena mientras dicha sociedad creía firmemente que la discusión pública de normas culturales era un asunto vital. Para expresarlo con términos más contundentes: desde Boileau hasta Sartre, desde Samuel Johnson hasta Edmund Wilson, desde Lessing hasta Benjamin, desde Belinski hasta Sklovski.

¿Cuál es el rasgo distintivo de tales seres míticos? ¿Qué característica tenían en común? Dice la leyenda, y la lectura de los textos que nos han dejado lo confirma, que se trataba de escritores que utilizaron la pluma para comentar los libros de otros escritores. También dice que dichos críticos eran gente independiente, que debían su fama única y exclusivamente a su trabajo y no a una institución o una industria al servicio de las cuales trabajaban. Se dice igualmente que la forma literaria por ellos empleada era el ensayo, y la revista su medio predilecto. Y que sabían muy bien qué querían: se trataba de mentes obstinadas e incómodas, que buscaban más los efectos duraderos que unos beneficios inmediatos.

Es obvio que, en este sentido arcaico, el crítico ya no desempeña papel alguno. Puede que aquí y allá todavía nos topemos con algún rezagado, algún caballero de edad que ha logrado invernar en el rincón más oscuro de alguna emisora de radio o acaso en el lectorado de alguna editorial conservadora. Pero incluso si este fósil viviente fuera el máximo exponente de talento, discernimiento e integridad, antes de abrir la boca ya habría perdido algo: la autoridad, esta característica fundamental que había conquistado el crítico de la vieja escuela.

Ha terminado abandonando el escenario de la sociedad porque ya nadie tiene necesidad de él; porque la literatura de la que él hablaba ya ha perdido también la importancia que tuvo antaño. Si bien la literatura es libre, no puede legitimar ni cuestionar una situación de conjunto; aunque lo tiene todo permitido, ya nadie le presta oídos. Bajo tales circunstancias el crítico clásico es un militante sin público al cual dirigirse; sus estrategias a largo plazo resultan anacrónicas; su influencia se evapora en la indiferencia de un mercado pluralista al que le importa un bledo la diferencia entre Dante y el Pato Donald. Su autoridad ni siquiera se cuestiona, resulta simplemente superflua.

Posiblemente todo esto sea de lamentar. Pero difícilmente podrá afirmarse que los escritores se hayan tomado muy a pecho la desaparición de los críticos. Siguen escribiendo sin inmutarse lo más mínimo por dicha pérdida. Ni se observa el menor indicio de que vaya a disminuir la producción de textos impresos. Al contrario; está comprobado que el volumen de la industria gráfica aumenta en la misma medida que el número de analfabetos secundarios. Sólo cabe preguntarse quién debe encauzar la difusión y el uso de esta gigantesca producción.

Dos profesiones tradicionales que han sabido adaptarse a los tiempos han logrado ocupar el lugar que los críticos han dejado vacante: los agentes de circulación y los pedagogos. Aquéllos pertenecen en su mayoría a la esfera de la economía del mercado libre, mientras éstos constituyen hoy la sólida base de la cultura estatizada.

Por razones desconocidas, las escuelas, universidades y academias se han interesado desde siempre por la literatura. En el curso de los siglos esta vieja costumbre ha conducido a unas consecuencias harto extrañas. A cada escritor le corresponden hoy en día unos sesenta y seis pedagogos ocupados en investigar e interpretar sus productos. Imaginémonos una civilización en la que detrás de cada panadero hubiera un centenar de científicos a sueldo dedicados a investigar la bonanza de su producción y nos daremos cuenta de las dimensiones que alcanzaría la presión de la competencia. Puesto que el número de escritores fallecidos es finito, mientras que el de los vivos es ilimitado, no es de extrañar que los filólogos se ocupen de autores vivos, de modo y manera que hoy en día cualquier escrito, apenas salido de la imprenta, se convierte de inmediato en objeto de tesinas, interpretaciones y tareas escolares.

De este modo ha surgido un ciclo completo de producción, distribución, lectura, comentario e interpretación; una opinión pública secundaria que tiene la ventaja de estar permanentemente garantizada y subvencionada por las instituciones, independientemente de los gustos y las preferencias del público. Pero el pedagogo no sólo se diferencia del crítico por ocupar una plaza fija de funcionario. El catedrático puede hacer valer para sus aseveraciones el status de asertos científicos, lo que viene a significar que no hace falta ninguna habilidad literaria.

En lo que se refiere al hermano gemelo del crítico en el sector privado, el agente de circulación (el término marxista no resulta ciertamente atractivo, pero da en el clavo), cabe señalar que ya fue descripto certeramente hace más de ciento cincuenta años por alguien que tenía que saberlo: Honoré de Balzac. Las *ilusiones perdidas* de éste son la base existencial del agente de circulación. En primer lugar tiene que comprender que la independencia no puede ser para él un desideratum, sino únicamente un obstáculo, porque en su calidad de "colaborador externo" sólo es y seguirá siendo un pobre diablo mal pagado. Su única salida está en ascender a funcionario. Porque el prestigio no lo conseguirá jamás por lo que escriba, sino a través del poder de las instituciones, de la empresa, de la "casa". Lo que importa no es tanto su opinión, sino la cifra de ediciones o la cuota de audiencia que consiga.

Para el respetado crítico de antaño la literatura era un nexo de escritos que él amaba u odiaba, admiraba o detestaba. El agente de circulación, por el contrario, no muestra interés por el texto, sino por las tendencias, que descifra leyendo sus entrañas. El vencedor será quien logre ser el primero en anunciar la tendencia imperante; el perdedor quien sea el último en repetir lo anunciado. De esta forma, el citado sector va creando su corriente de opinión, en un continuo vaivén entre la neurosis por la imagen e instinto de imitación. Cuanto más actuales sean las opiniones, menor será su pervivencia. Y en lo que se refiere a la memoria, no hay peligro; puede ser sustituida en cualquier momento por la agenda. Todos los suplementos literarios nos ofrecen simultáneamente el mismo autor clásico, por el mero hecho de que nació o murió precisamente hace doscientos años. El unísono resulta atronador.

Quien no cesa de vacilar entre lo in y lo out dando vueltas indecisas en la puerta giratoria, no podrá garantizarnos que tendrá la paciencia necesaria para construir siquiera una oración corriente. De la situación creada por la maniobra de sustitución de la crítica literaria sólo podemos hacernos una idea abriendo —por mucho que nos duela— las páginas literarias de un prestigioso periódico alemán. En una sola edición encontramos los siguientes hallazgos:

"La transformación y la prosecución de la existencia en un mundo ficticio son el hilo conductor de este libro. Con unos criterios textuales exageradamente escrupulosos de lo ya descripto, *A.* dirige su atención al *corpus* de la lengua. Esta es la única dimensión por la que su arte parece subversivo. *B.* mantiene su texto premeditadamente abierto a todos los niveles de la realidad. En ello estriba su muy particular *touch* y *sound*. Si escribiera con menos agudeza podríamos pasar al orden del día. Dado que se opone a ello, vislumbramos inequívocamente a *C.* Pero me cuesta reproducir este proceso. ¿A cuántas realidades posibles se enfrenta una realidad? Cada cual pondrá el acento en un aspecto diferente. Hay aspectos que no parecen descriptos de forma demasiado acertada, como fragmentarios. Las dos o tres ocasiones que ahogué una risa, el motivo no era nada político. Una pregunta crítica que podríamos dirigir a *A.*, es si va suficientemente lejos. Hubiéramos deseado que el pasaje de *B.* fuera más detallado. La tónica evoca, sin demasiada confianza, unos restos que parecen prometer un gran futuro. Quizás lo logre. Este libro se encuentra, en cierto modo, de camino hacia sí mismo."

Tales exteriorizaciones sólo permiten concluir que a todos los implicados les importa un bledo quién "comenta" qué, cómo, dónde y a qué fin. Lo realmente grave no es que nuestros recensores sean unos charlatanes y cretinos, sino que la forma de la recensión como tal por lo visto ya no tiene salvación. El periodista literario vive de la sustancia que le ha legado el crítico; cuando ésta se consume, sólo quedan palabras huecas.

Los suplementos literarios ya suenan obsoletos. En las redacciones de las revistas hace tiempo que la cultura ha terminado siendo un simple apéndice del suplemento de ocio y entretenimiento. Sólo en contadas ocasiones *Der Spiegel* publica recensiones de libros; este magazine está demasiado ocupado en informarnos acerca de las últimas tendencias en el diseño de automóviles, el consumo de bebidas, la ginecología y la moda. De modo que la recensión de libros acaba siendo sustituida por columnas lapidarias: la solapa, el libro recomendado, la lista de best sellers, el spot publicitario. El recensor, que sigue leyendo y escribiendo, y ello a pesar de que no consigue lo uno ni lo otro, es sustituido por otros agentes de circulación que se ven librados de tanta tortura, y éstos son: el contactador de medios, el showmaster, el videodesigner, etcétera; gentes, todas ellas, que se han percatado instintivamente de que lo molesto, lo embarazoso de todo el negocio literario es precisamente el texto, el libro, la literatura.

(*) Hans Magnus Enzensberger (Baviera, 1929) ha escrito dos libros de poemas, *Mausoleo* y *El hundimiento del Titanic*, una obra de teatro, *El filántropo*, y varias colecciones de ensayos, por las cuales es más reconocido. *Política y delito, Detalles, Para una crítica de la ecología política, ¡Europa, Europa!* y *Migajas políticas* son algunos de sus títulos.